

SILENCIO Y DISCRECIÓN EN LA OBRA DE UN TERTULIANO: FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Juan A. Ríos Carratalá

Universidad de Alicante

ja.rios@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-0813-0147>

Resumen

Fernando Fernán-Gómez fue un aficionado a las tertulias y las largas conversaciones con los amigos. Esta condición le permitió destacar en una faceta que se suma a las varias presentes en su trayectoria, al tiempo que resulta fundamental para comprender las características de buena parte de su obra literaria.

Abstract

Fernando Fernán Gómez was fond of social gatherings and long conversations with his friends. This condition allowed him to stand out in one of the many aspects that he presented during the course of his career, while at the same time it is fundamental to understand the nature of much of his literary work.

«Yo debo tener muy pocos fantasmas de esos
interiores y, además, todo lo que he escrito no
es profundo»

(Fernando Fernán-Gómez)

Los silencios pueden ser elocuentes como una manifestación de la discreción, sobre todo cuando el emisor de ese mensaje silente es una persona de verbo fácil, coherente y brillante que domina la técnica de la conversación y aspira a compartir el placer de la misma con los amigos, especialmente los «de toda la vida» como categoría a renovar. Y sin tasa en el tiempo ni prisas, porque la charla debe discurrir al ritmo lento de lo inútil en apariencia.

La trayectoria de Fernando Fernán-Gómez reúne múltiples facetas donde su aportación destacó con luz propia. La de asiduo tertuliano, amante de las paradojas y conversador deslumbrante dista mucho de ser la más recordada en la bibliografía sobre el polifacético madrileño nacido en ultramar. Tal vez por la

fugacidad de su testimonio o la falta de valoración de lo supuesto como atributo natural.

Apenas importa determinar la causa de este relativo menosprecio porque las evidencias lo convierten en injusto. Fernando Fernán-Gómez dominaba la poética de la conversación a base de una asidua práctica y, quienes le conocieron en persona, subrayaron con admiración esta faceta y hasta se consideraron unos privilegiados por su disfrute: «Cualquiera puede apreciar sus decisivas aportaciones como actor, escritor y director de cine. Sin embargo, solo unos pocos privilegiados conocen hasta qué punto Fernando, sentado en una silla, es capaz de convertir una charla en algo más que una charla. Esta película aspira a que esos privilegiados no sean tan pocos», afirman Luis Alegre y David Trueba en su presentación de la entrevista-documental *La silla de Fernando* (2006).

La iniciativa de grabar a Fernando Fernán-Gómez sin otro motivo que preservar y difundir el placer de la conversación no supone una extravagancia de incondicionales, aunque Luis Alegre y David Trueba lo fueran por razones de amistad. Algunos otros de los amigos del actor sintieron la necesidad de compartir el citado privilegio y procuraron trasladar el arte de la conversación cultivado por Fernando Fernán-Gómez, siempre dispuesto si mediaba una buena relación, a libros como los editados por Juan Tébar (1984), Diego Galán (1997) y Enrique Brasó (2002). A la lista de estas conversaciones librescas debemos añadir extensas entrevistas como la realizada por la redacción de *Nickel Odeon* (Garci, 1997). También contamos con la citada película de Fernando Trueba y Luis Alegre, que ahora se puede disfrutar en una versión mucho más extensa gracias a la edición en DVD. El trabajo de todos estos amigos supone un homenaje a quien solo necesitaba una cámara, una silla y su verbo para seducir al público hablando de lo humano y lo divino. Cualidades nunca le faltaron en el uso de la palabra y, por esa misma razón, los silencios de Fernando Fernán-Gómez también son significativos, incluso elocuentes cuando intuimos una justificación nunca explicada de acuerdo con los preceptos de la discreción.

La preparación de una monografía dedicada a la lucha por la libertad de expresión durante la Transición me condujo a una olvidada película dirigida por Fernando Fernán-Gómez en sus horas más bajas, que las hubo y a veces

resultaron dramáticas por su persistencia. Me estoy refiriendo a *La querida* (1976), un prescindible y convencional film al servicio de la cantante Rocío Jurado, que por entonces estaba a punto de casarse con el boxeador Pedro Carrasco y acaparaba las páginas de la prensa del corazón. La justificación de tan singular propósito investigador se relaciona con una circunstancia ajena a los improbables valores cinematográficos de esta película. La misma, más en concreto su publicidad en prensa, fue denunciada por una asociación de familias numerosas radicada en Córdoba. Sus ofendidos representantes estaban consternados por una afirmación de la protagonista que, según la denuncia, no solo faltaba al respeto de las mujeres andaluzas, sino que también propiciaba la prostitución en la región.

El asunto llegó a manos de un fiscal y un juez con mentalidades propias de la época después de que se produjera el consiguiente escándalo en la prensa. Las secciones de cartas al director se poblaron de misivas dirigidas por madres de familia andaluzas que habían llegado vírgenes al matrimonio. Y no por ser unos «marimachos», pues luego habían tenido varios hijos bendecidos por la Iglesia. Cuando el revuelo acerca de lo afirmado por la protagonista de *La querida* ya se había acallado por su propia inconsistencia jurídica y cultural, se celebró el juicio en la capital cordobesa contra el director, el productor, los guionistas, el propietario de la sala donde se proyectó la película y el director del periódico que publicó el anuncio con la polémica frase. La copia proyectada llegó a ser secuestrada por orden judicial, pero un año después todos los procesados fueron absueltos. El calvario de la intolerancia azuzada por una asociación de familias numerosas había terminado. Y, por supuesto, la prostitución en Andalucía quedó inalterada por la suerte de una producción de Vicente Andrés Gómez que, a partir de entonces, se publicitó con éxito gracias al escándalo montado por una descontextualizada frase de Manuela, la protagonista.

El berlanguiano episodio había quedado reducido a una anécdota para el recuerdo. Una vez reconstruido gracias a la hemeroteca, lo relato con detalle en mi ensayo *Censores y ofendidos* porque lo absurdo, al tiempo que real, también define una época abundante en contradicciones. La justificación de incluir la polémica en torno a *La querida* no radica en su intrínseca importancia. La pretensión sería absurda. Lo acaecido en Córdoba tan solo es uno de los

numerosos conflictos que se sucedieron por entonces para asentar la libertad de expresión, que tuvo grandes y heroicos protagonistas mientras que otros menores fueron buscándose la vida con frecuentes visitas a los juzgados.

Estos episodios menudos de la historia cultural cuentan con escasos testimonios y menos documentos. El trabajo del historiador es complejo por la falta de referencias y, por supuesto, en ese marco de precariedad documental la existencia de unas memorias publicadas por uno de los protagonistas supone una especie de oasis. *El tiempo amarillo* (1998), de Fernando Fernán-Gómez, representa una excelente fuente de información para conocer la trastienda de múltiples episodios de nuestra cinematografía, sobre todo los acaecidos durante el período franquista. Nadie cuestiona esta afirmación. Sin embargo, el silencio de sus páginas es total en torno a *La querida*. El lúcido memorialista recurre a la colaboración de una documentalista para evitar errores o lagunas, pero ni siquiera nombra la película y, como es lógico, nada se dice de la consiguiente polémica que derivó en un procesamiento. *La querida* no existe a efectos de la memoria, aunque encontremos referencias a la misma en algunas entrevistas, siempre sin citar la denuncia y el posterior juicio.

El citado olvido no constituye una excepción o una anomalía en *El tiempo amarillo*. Otros más notables se han puesto de relieve por quienes consideran estas obras como una especie de declaración jurada ante notario. Así se le echó en cara al autor la parquedad o la ausencia total de información acerca de sus parejas e hijos, al igual que ocurriera con otros asuntos de índole familiar. Fernando Fernán-Gómez justifica en varias ocasiones su discreción al respecto. También recurre al pudor, pero algunos lectores se sienten estafados ante la ausencia de pormenores íntimos y presuponen que el contrato de lectura debe incluirlos. El debate viene de lejos y nunca terminará. En cualquier caso, es indudable que el autor de *El tiempo amarillo* opta por la selección de los materiales biográficos en función de su proyección pública o su capacidad de iluminar una época más allá del ámbito estrictamente personal. Este criterio justifica la práctica ausencia de las parejas sentimentales, pero no tanto la de los baches en su trayectoria creativa o la de problemas judiciales como los protagonizados, sin ninguna voluntad de protagonismo, en Córdoba. El lector

que los conoce por otras fuentes debe hilar más fino a la hora de buscar una justificación.

Fernando Fernán-Gómez es definitivamente un hombre de otra época porque nunca se consideró víctima u ofendido, al menos en público. Razones no le faltaron a lo largo de una biografía marcada por la lucidez en el análisis y el sentido de la independencia, que le llevó a aceptar las contradicciones de la vida con una pasmosa naturalidad. Esta última no es sinónimo de resignación en su caso. El actor siempre estuvo dispuesto a lidiar con los inconvenientes de lo absurdo sin recurrir al victimismo de quienes se sienten ofendidos por cualquier nimiedad e intentan rentabilizar esa circunstancia. En un ambiente tan deudor de la mirada ajena como el teatral o el cinematográfico, Fernando Fernán-Gómez encontraría múltiples ejemplos de esa actitud, a menudo derivados de un ego que parece consustancial con la profesión. La tentación de caer en estériles polémicas sobre los agravios comparativos sería notable. Sin embargo, la evitó sin hacer gala de este rechazo y, puestos a relatar algunos pormenores desgraciados de su trayectoria, siempre lo hizo de manera comedida y en un tono escéptico propio de un hombre tan experimentado como descreído.

Un ejemplo paradigmático de esta actitud es lo sucedido con motivo de la firma de una carta relacionada con la represión en la Asturias de principios de los años sesenta. Fernando Fernán-Gómez firmó «la carta de los 102» junto con otros intelectuales o personalidades del mundo de la cultura. La consecuencia en su caso fue una declaración ante la juez rematada con una curiosa anécdota (Galán, 1997: 222) y, sobre todo, el veto profesional durante años y el ostracismo más absoluto, aunque no coincidiera con Paco Rabal acerca del alcance real del mismo. La situación en cualquier caso fue dura. Así eran las represalias de una dictadura nada acostumbrada a las peticiones colectivas: «En 1963, al ministro de Información, que acababa de pedir diálogo, se le olvidó informarnos a unos cuantos de que no debíamos escribirle una carta preguntándole si era cierto que en Asturias se torturaba a los mineros que protestaban; nosotros escribimos la carta, y al día siguiente casi toda la prensa del país se volvió contra los firmantes. A partir de ese momento, yo era rojo» (1998: 461).

Fernando Fernán-Gómez calla acerca de las consecuencias concretas de ese ostracismo en la cotidianidad, que solo conocemos gracias a otras fuentes. Vivir

de prestado durante unos meses no fue la menor. Pasado el tiempo e instalado en el discurso del recuerdo, el actor prefiere introducir un punto de ironía en sus manifestaciones y juega con las paradojas, una de sus constantes como conversador incapaz de renunciar al silogismo cuando desemboca en una relativa sorpresa. El ministro Manuel Fraga Iribarne no se despidió en lo referente al aviso a quienes creyeron cierta su invitación al diálogo, pero al cabo de casi cuarenta años la cuestión del posterior ostracismo no debe tomarse a pecho, a pesar de que en su momento le obligó a vivir de préstamo gracias a los amigos: «En fin, todo esto, que aún permanece en la memoria, algún día caerá en el olvido» (1998:462).

Fernando Fernán-Gómez lo pasó realmente mal por aquel veto implícito del cual solo le salvaron algunos amigos como Jaime de Armiñán o el periodista Emilio Romero, que le encargaron trabajos de dirección e interpretación cuando muchos le ignoraban o le evitaban (Galán, 1997: 221). Su situación económica y profesional era precaria. Por entonces, el actor ni siquiera confiaba en la continuidad de una observación numerosas veces repetida con motivo de las entrevistas o las charlas. En la España del franquismo, tan aislada y mediocre, un éxito no te consagra ni te asegura el siguiente trabajo, pero un fracaso tampoco te condena a la inactividad. Así se podía ir tirando como actor o director; sin demasiadas aspiraciones, pero con una precariedad controlada. El problema era que el poder político era capaz de alterar esta modesta aspiración y dejar al actor en la indignancia por culpa de firmar una carta, justo cuando el ministro Manuel Fraga Iribarne había pedido diálogo porque la campaña de los XXV Años de Paz estaba en el horizonte (Ríos Carratalá, 2021).

La situación fue compleja para Fernando Fernán-Gómez, pero nunca insólita en un contexto donde otros creadores atravesaron a pie una zona desértica provistos de equipamientos de distintas calidades. La diferencia, por ejemplo, de la travesía del actor con respecto a la del Berlanga condenado al mismo destino tras estrenar *El verdugo* (1964), la película que le convirtió -según el general Franco- en algo peor que un comunista, pues era un mal español, es fácil de percibir. Fernando Fernán-Gómez solo vivía de su trabajo y no disponía de una familia adinerada que le permitiera atravesar el desierto del ostracismo por haber firmado un manifiesto. El director valenciano, sin embargo, podía afrontar el

parón de varios años sin preocupaciones económicas y refugiado en sus obsesiones con una actitud a veces cercana al nihilismo. La definición como «anarquista burgués» resultaba agradecida para definirle en esta faceta. La situación fue mucho más agobiante para Fernando Fernán-Gómez, que nunca dispuso de un tiempo gratuito para sus obsesiones. No obstante, en *El tiempo amarillo* esta etapa de dificultades apenas ocupa unos pocos párrafos donde la perplejidad se impone al victimismo. Al cabo de los años y llegado el momento del balance, el actor prefiere el relato escueto, discreto y un tanto desencantado. Se aleja así por completo de la exhibición de los males sufridos a la espera de la admiración, la solidaridad o la comprensión del lector. Y recurre, por el contrario, al recuerdo de anécdotas como la protagonizada por el dramaturgo y censor Sebastián Bautista de la Torre. El actor había recibido una multa por besar en escena demasiadas veces a la protagonista de la comedia, concretamente siete. Personado en las oficinas de la censura con el libreto en mano, Fernando Fernán-Gómez le demostró que las autorizadas eran once. Don Sebastián se mostró comprensivo con un informe donde decía que «habiéndose comprobado que dio siete besos y estando autorizados once, quedan a su favor cuatro besos y se le levanta la sanción» (Galán, 1997: 228).

Si la firma de un manifiesto cuando el franquismo andaba enfrascado en los preparativos de los XXV Años de Paz no justifica la lamentación, por sus consecuencias propias de una dictadura, la denuncia de una asociación familiar de Córdoba ni siquiera merece una línea, a pesar de implicar un proceso judicial con las correspondientes molestias. El mejor desprecio ante este ejemplo de intolerancia propia del *Celtiberia Show* de Luis Carandell es el olvido y Fernando Fernán-Gómez actúa en consecuencia. El buen conversador sabe que la memoria es selectiva y al interlocutor no hay que agotarlo con el relato de batallas menores, cuyo significado conduce a los terrenos de la obviedad. El actor en sus memorias, tan deudoras del estilo conversacional, prefiere modular la realidad seleccionada para convertirla en materia de paradojas. Su sentido asombra a quienes, por desgracia, no tenemos la capacidad de observación de un hombre acostumbrado a la reflexión capaz de concretarse en una tertulia, sin los fantasmas interiores de los que habla la cita inicial y con la sencillez de una conversación entre amigos. Su discurrir es una invitación a la sabiduría basada

en la experiencia así compartida, que le lleva por ejemplo a definir las penurias de la autarquía, la pobreza o la falsedad de lo poco que estaba al alcance de los españoles, con un diálogo entre un cliente y un camarero que no precisa de explicaciones: «Deme usted un café». «Sí». «Pero, ¿es café?». «Sí, señor». «¿Café, café?». «Sí, señor». «Pero, ¿café, café, café?». «No, señor, eso ya no» (Galán, 1997: 92).

La sencillez en la exposición forma parte de una trabajada apariencia en el caso de Fernando Fernán-Gómez. Los muchos años de tertuliano dieron su fruto. Este rasgo definitorio de una personalidad se extiende desde su estilo conversacional al literario de sus relatos o dramas, tan deudores de un autor más acostumbrado a hablar que a pensar, aunque el primer verbo implica el segundo cuando se trata de un maestro de la charla. El resultado es que tanto el lector como el espectador tienen la impresión de encontrarse ante una continua conversación con Fernando Fernán-Gómez, donde a veces el actor es el protagonista y en otras ocasiones solo el responsable de lo que dicen sus personajes. Así, por ejemplo, cuando don Luis al final de *Las bicicletas son para el verano* afirma que no ha llegado la Paz, sino la Victoria -una frase clave para entender toda una época-, los espectadores nos encontramos ante un hallazgo donde intuimos la huella de un Fernando Fernán-Gómez acostumbrado a colocar este tipo de afirmaciones en una tertulia o una conversación, con silencio previo, impostura adecuada y tono pertinente; es decir, con el sentido del espectáculo que le caracterizó como conversador.

Fernando Fernán-Gómez siempre fue actor, también cuando conversaba con los amigos y se definía como un cómico. Así lo puso de manifiesto David Trueba al presentar su citada película el 24 de noviembre de 2017 en el programa *Historia de nuestro cine*, de RTVE. Su utilización de la mirada, el gesto, las pausas, los silencios... es la propia de una interpretación que tenía perfectamente interiorizada y que fluía con una pasmosa facilidad. De hecho, la transcripción literal de sus intervenciones podría editarse sin apenas retoques. El resultado es la fascinación que el conversador ejerce sobre el interlocutor convertido en espectador. En la base solo está el incuestionable placer de la charla para Fernando Fernán-Gómez, que no es cuestión baladí, pero la concreción del mismo escapa de cualquier improvisación fruto de una verdadera naturalidad. El

actor ha sido un habitual de las tertulias literarias desde la posguerra, ha suplido su falta de estudios académicos o profesionales con la escuela de esos cafés donde consumió largas veladas durante décadas y, llegado a la etapa de una lúcida vejez, se permite dar lecciones con la palabra convertida en espectáculo.

La película de David Trueba y Luis Alegre supone la culminación de esa trayectoria donde siempre estuvo presente el arte de la conversación, pero dista mucho de ser el único ejemplo resaltable. De Fernando Fernán-Gómez a menudo se dijo que, subido a un escenario, le bastaba leer la guía telefónica para interesar al público. A tanto no llegó su osadía, pero el actor montó monólogos en 1992 donde se limitó a leer anuncios por palabras publicados en la prensa. El resultado fue un espectáculo rescatado en parte por los citados cineastas en su edición del DVD de *La silla de Fernando* (Trueba y Alegre, 2007). Al igual que el humor radica en la mirada capaz de transformar la realidad, el espectáculo en esta ocasión radicaba en la utilización de la palabra, gracias también a una portentosa voz cuyas cualidades dramáticas tanto nos han hecho disfrutar. Con tan elementales recursos, a la par que fundamentales, Fernando Fernán-Gómez convertía cada velada en un espectáculo solo disfrutado por su círculo de amistades. De acuerdo; también comprendemos el propósito de David Trueba y Luis Alegre de democratizar ese privilegio mediante la realización de su entrevista-documental, pero en última instancia el autor de *El viaje a ninguna parte* nunca dejó de mantener una prolongada conversación con sus lectores o espectadores.

Juan Tébar afrontó a principios de los ochenta la justificación de la cada vez más patente conversión del actor en escritor. El proceso se acentuaría en los años posteriores y, al analizarlo, el amigo e interlocutor de Fernando Fernán-Gómez realiza una afirmación clarificadora de lo que pretendemos explicar en este artículo: «Eso indica que, para ti, escribir es algo que busca una comunicación inmediata» (1984: 49). En efecto, la busca al igual que ocurre con la conversación. Y en ese mismo sentido resulta lógico el interés del autor por un género como la picaresca, donde Lázaro o cualquier otro protagonista nos da explicaciones sobre sus días como si de una conversación se tratara. Esta inmediatez de lo conversacional le permite, asimismo, pasar de un tema a otro sin otro hilo común más allá del fáctico establecido entre los interlocutores.

Fernando Fernán-Gómez fue un maestro en los saltos de lo más profundo a lo coloquial, de lo reflexivo a lo anecdótico, de lo dramático a lo humorístico..., siempre con la argamasa de un estilo donde prevalece la comunicación directa por encima de cualquier otro posible objetivo. Al fin y al cabo, el autor no solo carecía de fantasmas interiores, aquellos que podrían haberle llevado por caminos complejos y alejados de lo cotidiano, sino que también evitó hacer el fantasma a la hora de escribir. Fernando Fernán-Gómez sabía que su herramienta perfeccionada por el tiempo y su trabajo era la de la conversación. La pulió con verdadero mimo hasta el final de sus días.

Algunas afirmaciones de diferentes personas, por repetidas y justificadas, se pueden convertir en dogmas que conviene aceptar sin remilgos o dudas de descreídos. Juan Tébar afirma que su amigo es «el mejor conversador que he conocido». Tanto es así que, «incluso afónico, consigue sorprendentes efectos de embelesamiento entre el personal» (1984: 9). Diego Galán, Enrique Brasó, David Trueba, Luis Alegre... afirman poco más o menos lo mismo, como otros muchos que tuvieron el privilegio de compartir la experiencia de conversar con Fernando Fernán-Gómez, que también era hombre acostumbrado a escuchar u observar con afán de conocer. Lo hacía como si el sentido de sus continuas paradojas estuviera en cualquier recoveco de lo aprendido sin renunciar a la capacidad de dejarse sorprender. Así lo transmite cuando por ejemplo imprime un carácter propio e irrepetible al personaje del maestro Don Gregorio en *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda, con guion de Rafael Azcona a partir de diferentes textos de Manuel Rivas. Su celebrado discurso de docente republicano y regeneracionista, confiado en el papel de la educación como vía hacia la libertad, es una celebración de la palabra como fuerza carismática. Resulta firme, pero al mismo tiempo es amable y envolvente. Ante algunas reacciones de los adultos puede quebrarse momentáneamente. Apenas importa, pronto recupera su fuerza sin renunciar a las emociones. Esa escena de un par de minutos en la película del añorado José Luis Cuerda resume como pocas el trabajo de Fernando Fernán-Gómez, que fue brillante en lo interpretativo y supo transmitir con eficacia el poder de la inmediatez, de la comunicación sin intermediarios, a sus escritos. Otros le llaman sencillez y los exigentes hablan de

descuido, de cuya complejidad estilística demasiado se ha escrito como para recordarlo en un artículo.

Los grandes maestros basan su prestigio a menudo en la sabia utilización de recursos elementales. El conversador y tertuliano Fernando Fernán-Gómez es un excelente ejemplo. Sus lecturas fueron ricas y profundas hasta el punto de que su cultura se consideró excepcional en el panorama de los intérpretes de una generación ya desaparecida, pero todavía presente en el imaginario colectivo. La capacidad de observación también fue otro de los rasgos que le definieron y le ayudaron a suplantar con experiencia lo no aprendido en las aulas. Ambas fuentes confluyeron en una personalidad que se hacía respetar entre quienes respetan sin necesidad de advertencias. El resto forma parte de una insolencia colectiva que tanto molestaba a un Fernando Fernán-Gómez sincero hasta lo políticamente incorrecto. Así el supuesto antipático de algunas evocaciones caricaturescas de los medios de comunicación fue entablando amistades sólidas y variadas, repartidas con sujetos de diferentes generaciones y condiciones que le iban suministrando sabia nueva para su insaciable curiosidad. El proceso siempre se culminaba gracias a largas horas de conversación en su casa, que llegada la etapa de vejez sustituyeron a las muchísimas consumidas en las tertulias del café Gijón y otros lugares de encuentro. La localización cambió con los hábitos personales y colectivos, pero la base de la experiencia permaneció: el placer de la conversación como aprendizaje, intercambio y criterio para crear un estilo tan propio como aparentemente inexistente. El resultado es una comunicación fluida y atractiva para los paladares que todavía saben del citado placer.

Fernando Fernán-Gómez tal vez haya sido el único actor español capaz de justificar su trayectoria profesional con un lujo de argumentos solo al alcance de algunos especialistas. El libro de conversaciones con Enrique Brasó es un buen ejemplo, pero la tónica se repite en diferentes publicaciones. Visto el panorama de los materiales habitualmente a nuestro alcance, convendría repasar ese libro como aliviadero cuando los historiadores del teatro encontramos tantas respuestas convencionales en las entrevistas realizadas a los intérpretes. Las observaciones del actor son atinadas y, en cualquier caso, nunca pecan de prepotentes porque parten de la duda sistemática del escéptico con prontos

afirmativos. Fernando Fernán-Gómez en conversación con Juan Tébar define, por ejemplo, el teatro de vanguardia a partir de una evidencia: «Todos sabemos lo que es: en el primer cuadro hablan un hada y un boxeador, y en el segundo, una domadora y un paralítico. Eso es el teatro de vanguardia» (1984: 83). Así, sin más, porque nos encontramos en el marco de una conversación.

La *boutade*, en realidad, no lo es tanto como aparenta. Bien colocada y con sentido de la oportunidad, la afirmación representa una evidencia acorde con numerosas experiencias. Claro está que podríamos introducir matizaciones partiendo del mismo ejemplo, pero la tarea sería propia de otros marcos comunicativos. La conversación necesita de jalones marcados por la contundencia de lo evidente. El mismo Fernando Fernán-Gómez como hombre honestamente contradictorio, acabó escribiendo un teatro cercano a ese concepto de lo vanguardista, aunque sin hadas, boxeadores, domadoras o paralíticos. Y lo hizo tras el éxito del costumbrismo presente en *Las bicicletas son para el verano*. Tal vez porque el dramaturgo nunca siguió en exclusiva una línea creativa, como tampoco mantuvo una sola conversación con los mismos interlocutores. El placer habría acabado pronto y Fernando Fernán-Gómez, ayuno de creencias sobrenaturales, apostó por lo terrenal de los placeres «táctiles» o al alcance de una vida que pretendió llevar con lujo y confort. La consecución del objetivo vital fue intermitente en una España poco generosa con sus cómicos. Entre otros motivos, «el de *Balarrasa*» apenas pudo gozar de tales gollerías porque el actor solo aspiró a que ese lujo le permitiera gastar horas y horas en lecturas entreveradas con conversaciones.

Volvamos al principio del artículo para evitar perdernos entre las derivadas de una conversación. La silla de Fernando dio asiento a una mente privilegiada que anduvo por los rincones más feraces de la literatura, supo de multitud de experiencias ajenas y otras las vivió con la intensidad de un observador sagaz. Fernando Fernán-Gómez triunfó como creador cuando se remitió a su mundo, el de los cómicos, para convertir este monumental bagaje en conversaciones destinadas al disfrute de sus interlocutores y obras cuyos lectores o espectadores tuvieron esa misma oportunidad. Ahí está su legado, el propio de quien ya debe permanecer entre los clásicos, aquellos que nos merecen confianza porque trascienden su momento con altura de miras. Si el requisito se

cumple como parece evidente, no le podemos exigir al mismo autor que recuerde lo sucedido con motivo de una mediocre película. Menos todavía la denuncia de unos intolerantes de los que no queda ni el más mínimo rastro para la historia, salvo en lo referente al absurdo carpetovetónico. Lo hubo, y con abundancia, en la Córdoba de 1976 porque salíamos de una dictadura tan violenta como casposa. Ese absurdo de la intolerancia nunca anidó en la mente de un Fernando Fernán-Gómez, un actor que tuvo el detalle de prescindir del victimismo porque no ejerció de ofendido profesional o asiduo. Visto el panorama que nos rodea, conviene sentarse cerca de la silla de Fernando a la espera de un buen rato de conversación distendida, variada y ocurrente. Las chispas de la inteligencia y la lucidez llegarán de manera inevitable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Brasó, Enrique (2002), *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa.

Fernán-Gómez, Fernando (1998), *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate.

Galán, Diego (1997), *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara.

Garci, José Luis et alii. (1997), «Nickel Odeon entrevista a Fernando Fernán-Gómez», *Nickel Odeon*, n.º 7, pp. 40-97.

Ríos Carratalá (2021), *Petróleo, monjas y poetas. Otras historias de 1964*, Sevilla, Renacimiento-Universidad de Alicante.

Tébar, Juan (1984), *Fernando Fernán-Gómez, autor. Diálogo en tres actos*, Madrid, Anjama.

Trueba, David y Luis Alegre (2007), *La silla de Fernando*, Madrid, Plot Ediciones.